

teusement des populations, et des corps que l'on retrouve torturés, mutilés, exposés sur les places, au soleil, pour l'exemple. Je le retrouve bien ce peuple de tortionnaires discrets, de Ponce Pilate, qui se lavent discrètement les mains leurs sales besognes accomplies, qui ne cessent de se laver les mains pour effacer un peu ce qui ne s'efface pas». Mais l'écriture peut difficilement se maintenir dans un face-à-face si radical avec l'horreur la plus radicale : Kermann s'est pendu à Avignon le 29 février 2000 et Lamarche-Vadel s'est donné la mort quelques mois plus tard.

La poétique du témoignage

Nul doute que toutes ces pièces doivent leur noirceur sans repos aux grands exemples qu'ont donnés Kantor et Bond, à ces errants couverts de boue et de poussière qui psalmodient leur folie. À travers elles se met en œuvre une forme spécifique de littérature contemporaine, que l'on pourrait appeler les « fictions de témoignage ». La littérature des camps et les écrits de survivants ont donné exemple de ce que pouvait être le témoignage littéraire. Ces textes, on l'a vu, revendiquent leur part littéraire, jusques et y compris dans la dimension parfois fictive que cela implique. Mise en œuvre et fiction sont nécessaires, disent en chœur la presque totalité des écrivains arrachés à l'horreur : pour rendre crédible ce qui dépasse l'imagination, pour le rendre accessible et recevable, pour synthétiser une expérience trop longue... Une seconde génération, celle des enfants de déportés et de disparus, a continué dans cette voie. Parce qu'il ne lui était pas possible de dire directement des choses trop douloureuses, parce qu'il lui a fallu imaginer ce que les parents morts avaient pu traverser, il lui a fallu, aussi recourir à la fiction. *W ou le souvenir d'enfance* est le modèle canonique de ce nécessaire trajet : Perec y déplace les camps de la mort à W.

Fictions de témoignages

Mais ce que ces écrits de seconde génération introduisent, c'est l'idée que le témoignage peut être aussi une *forme littéraire, indépendamment de la réalité attestée ou non des faits*. Exactement comme existe une littérature épistolaire sans que de vraies lettres

aient été échangées. On dira sans doute que cela n'est pas nouveau, que dans l'Histoire littéraire quantité de livres se présentent sous la forme du témoignage, que ce fut même l'une des principales entrées en matière de narrateurs qui, censés avoir été « témoin » de quelque affaire, viennent la rapporter dans leur récit. Sans doute, mais désormais le témoignage est une forme liée à une mémoire singulière, et singulièrement forte : celle de la « solution finale ». La plupart des formes sont liées à un imaginaire : la poésie lyrique à la célébration (souvent amoureuse) ; le roman au romanesque ; la tragédie au destin. La forme littéraire du « témoignage » est désormais liée à la mémoire des camps.

Notre monde est peuplé de ces images d'hécatombes, qui reviennent et nous hantent. On les retrouve dans certaines pratiques de l'art : lorsque Christian Boltanski installe dans ses expositions des silos de vêtements récupérés aux « objets trouvés », lorsqu'il les répand au sol et contraint les visiteurs à les piétiner, comment ne pas penser aux accumulations de valises, de lunettes ou d'habits entassés dans les salles d'Auschwitz ? Mêmes échos en littérature, lorsque dans *Calvaire des chiens* (1990) de François Bon, le lecteur découvre des ruines de villages cévenols abandonnés aux chiens errants qui se mangent entre eux, puis des charniers où les cadavres de ces chiens croupissent... tandis qu'à B. (Berlin) sont conservées des archives : « photo, rasé, face et profil, amaigri, du cadavre de l'antifasciste exécuté par l'armée française à la requête de grands nazis d'un camp de prisonniers, quelque part en Afrique du Nord. [...] Dans la ville née d'une hernie de l'Histoire, on avait parqué ce qui nous revenait d'un même délire d'en imposer à l'ordre du monde : il va falloir en accepter la mémoire ». Or cette mémoire, c'est sous la forme du *témoignage* que certaines fictionnaires la mettent en œuvre. On pourrait ici évoquer, à côté de Perec, les exemples d'Agota Kristof, de Sylviane Roche ou d'Esther Orner. Toutes manifestent à la fois l'extension du modèle littéraire du témoignage et son découplage d'avec l'instance d'énonciation censée véritablement être en situation de témoigner. Dans *Autobiographie de personne* (1999), Esther Orner délègue la parole à une vieille femme juive inspirée de la mère de sa propre mère,

rescapée de l'exil et des camps, dont l'épreuve a rendu difficiles les relations familiales. La fin du livre rassemble des « récits de... » en autant de fragments qu'aucun texte ne peut subsumer. *Le Temps des cerises* de Sylviane Roche (1997) fonctionne sur le même principe de délégation : un écrivain de seconde génération écrit en première personne les souvenirs d'un survivant de déportation. Le premier roman de la trilogie, *Le Grand Cahier, La Preuve, Le Troisième Mensonge*, de l'écrivain Agota Kristof, présente deux jumeaux qui voient passer un « troupeau humain » de juifs déportés, la dévastation de leurs maisons, et s'appliquent à punir les vexations dont l'un d'entre eux fut victime de la part d'une servante qui regardait passer le cortège. Le second volume sépare les jumeaux, de l'un et de l'autre côté d'une frontière entre le pays d'ici et celui de là-bas, comme dans une Allemagne divisée par l'Histoire, avant de révéler que vraisemblablement ces deux-là ne font qu'un. Dans le dernier roman, le narrateur explique : « J'essaie d'écrire des histoires vraies mais, à un moment donné, l'histoire devient insupportable par sa vérité même, alors je suis obligé de la changer. » Les identités narratives et les noms se brouillent entre les panneaux du triptyque : Lucas, Claus puis Klaus : affectés par l'Histoire, le(s) personnage(s) s'y perdent eux aussi. Le témoignage, viscéral mais incertain, demeure le seul lieu possible d'énonciation d'une identité probable.

Le témoignage sous la torture

On retrouve le même genre de structure chez Antoine Volodine, dont les romans sont certainement les plus forts et les plus originaux de toutes ces littératures « post-apocalyptiques » : des narrateurs témoignent sans que l'on sache exactement qui ils sont, ni ce qu'ils ont vécu. Seules la ruine et l'horreur sont certaines, la torture et le totalitarisme omniprésents. Commencée dans l'univers de la science-fiction qui l'a d'abord accueillie, cette œuvre s'en est émancipée comme d'un monde trop à l'écart, même si, de fait, c'est de là que proviennent certaines critiques de notre monde ou mises en garde parmi les plus extrêmes (de Orwell et Huxley au Britannique James Graham Ballard). Presque tous les romans de

Volodine placent le lecteur devant des situations semblables. Dans *Enfers fabuleux* (1988), des mutants installés dans un monastère brûlent des innocents comme dans une Shoah de l'univers sidéral. Dans *Alto solo* (1991) s'est installé un régime de « fondistes » qui, prétendant niveler peuples et cultures, interdit un quatuor qui se cache pour donner concert. La sûreté politique torture les opposants à Puesto Libertad dans *Le Nom des signes* (1994) et le parti politique nommé « le Paradis » envoie des tueurs liquider une dissidente dans *Le Port intérieur* (1996). Dans *Lisbonne dernière marge* (1990), les personnages évoluent dans un inassignable « II^e siècle » dominé par l'autorité dictatoriale de la « Résistance », dont les éléments sont caractéristiques d'un régime qui aurait succédé aux « années de plomb » du terrorisme allemand de la *Rote Armee Fraktion* ici représentée par une Ingrid Vogel (« oiseau ») qui chercherait à en réchapper. Mais les rêves même sont une médiocre échappatoire : *Songes de Mevlido* (2007) maintient le protagoniste entre le désastreux ghetto suburbain où il vit et les locaux de la police où il inflige et subit tour à tour des interrogatoires. Ses « songes », « rêves » et « mensonges » drainent à lui les cauchemars des violences passées, obscurcissent la séparation entre la réalité et les autres espaces, incertains, de la nuit et de la mort sans cesse rejoués.

Partout règnent « l'élémentaire brutalité, l'animale tragédie à quoi se réduit le destin des hommes » (*Alto solo*). *Nuit blanche en Balkhyrie* (1997) se distribue en « Après la défaite » et « Avant la défaite », l'espace y a « la consistance d'une ruine familière ». Le monde est divisé : « Il y a trois mondes, le monde crânien, le monde concentrationnaire, avec ses gardiens en blouse blanche et ses quatre pavillons [...] et la gare de triage, et enfin le monde proprement dit, immense, auquel nous avons donné le nom de Balkhyrie et où la guerre dès le premier jour avait fait rage, tantôt interethnique, tantôt interrégionale, tantôt punitive, mais jamais en faveur des vaincus et des déguenillés de notre espèce. » Des camps d'internements et de tortures sont installés, proches de ceux décrits par l'écrivain sud-africain J.-M. Coetzee dans *Michael K. sa vie, son temps*. L'effet de cette littérature est extrêmement perturbant :

le lecteur y est assigné à une place difficile à accepter : celle du tortionnaire. Car chaque lecteur veut comprendre de quoi il s'agit, cherche à savoir, essaie d'extorquer au livre sa « vérité », il tyrannise les pages – et donc les personnages – jusqu'à ce qu'il lâche : « car l'ennemi est toujours quelque part rôdeur, déguisé en lecteur et vigilant parmi les lecteurs ». L'interrogatoire est l'exact envers du témoignage. « J'écris », explique l'un des personnages du *Port intérieur* « pour un lecteur qui souhaite me détruire. » Les personnages l'ont compris : tant que l'on parle, la torture se calme, c'est le silence qui tue. « J'écris comme je crie », déclare Volodine.

Dans les romans de Volodine, une certaine littérature survit entre ruines et dictatures. L'auteur la nomme « post-exotique », sans véritablement définir ni justifier ce terme (*Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, 1998). Si l'on voulait s'aventurer à le faire, en prenant la notion au pied de la lettre, il faudrait sans doute considérer que le monde ainsi mis en scène est celui où il n'y a pas, n'y a plus, d'ailleurs. Ces univers, ceux de Volodine, de Lamarche-Vadel, paraissent en effet autarciques : enclos sur eux-mêmes, et sans issues. Tout est détruit, tout est contrôlé, rien n'échappe à la maîtrise totalitaire des esprits, sauf cette littérature étrange, libre d'exercice d'un imaginaire qui brouille les cartes du réel, affole le contrôle et dessine les seules échappées désormais possibles. Non pas une littérature de résistance – elle a été vaincue –, mais une littérature de dissidence faite de « Shaggas », de « romances », de « narrats », d'« entrevoûtes », de « récits », de « leçons », noms que Volodine donne parfois à ses propres livres eux-mêmes.

Des anges mineurs (1999) est un ensemble de « narrats » désigné comme tel sur la couverture du livre.

J'appelle narrats des textes post-exotiques à cent pour cent, j'appelle narrats des instantanés romanesques qui fixent une situation, des émotions, un conflit vibrant entre mémoire et réalité, entre imaginaire et souvenir. C'est une séquence poétique à partir de quoi toute rêverie est possible, pour les interprètes de l'action comme pour les lecteurs. On trouvera ici quarante-neuf de ces moments de prose. Dans chacun d'eux, comme sur une photographie légèrement truquée, on

pourra percevoir la trace laissée par un ange. Les anges ici sont insignifiants et ils ne sont d'aucun secours pour les personnages. J'appelle ici narrats quarante-neuf images organisées sur quoi dans leur errance s'arrêtent mes gueux et mes animaux préférés, ainsi que quelques vieilles immortelles. Parmi celles-ci, une au moins a été ma grand-mère. Car il s'agit aussi de minuscules territoires d'exil sur quoi continuent à exister vaille que vaille ceux dont je me souviens et ceux que j'aime. J'appelle narrats de brèves pièces musicales dont la musique est la principale raison d'être, mais aussi où ceux que j'aime peuvent se reposer un instant, avant de reprendre leur progression vers le rien.

1. ENZO MARDIROSSIAN

Inutile de se cacher la vérité. Je ne réagis plus comme avant. Maintenant, je pleure mal. Quelque chose a changé en moi autant qu'ailleurs. Les rues se sont vidées, il n'y a presque plus personne dans les villes, et encore moins dans les campagnes, les forêts. Le ciel s'est éclairci, mais il reste terne. La peste des grands charniers a été lavée par plusieurs années de vent ininterrompu. Certains spectacles m'affligent encore. D'autres, non. Certaines morts. D'autres, non. J'ai l'air d'être au bord du sanglot, mais rien ne vient.

Il faut que j'aille chez le régleur de larmes.

Les soirs de tristesse, je me replie devant un morceau de fenêtre. Le miroir est imparfait, il me renvoie une image assombrie qu'un peu de saumure trouble encore. Je nettoie la vitre, mes yeux. Je vois ma tête, cette boule approximative, ce masque que la survie a rendu cartonné, avec une houppe de cheveux qui a survécu, elle aussi, on se demande pourquoi. Je ne supporte plus guère de me regarder en face. Alors je me tourne vers des détails qui se situent dans le noir de la chambre : les meubles, le fauteuil sur quoi j'ai passé l'après-midi à attendre en songeant à toi, la valise qui me sert d'armoire, les sacs qui pendent au mur, les bougies. En été, il arrive que l'obscurité du dehors soit transparente. On reconnaît les étendues de débris où, pendant un temps, des gens ont essayé de cultiver des plantes. Les seigles ont dégénéré. Les pommiers fleurissent tous les trois ans, ils donnent des pommes grises.

Je repousse toujours le moment où je me rendrai chez le régleur. C'est un homme nommé Enzo Mardirossian. Il habite à soixante kilomètres, dans un secteur où autrefois se dressaient des usines chimiques. Je sais qu'il est seul et inconsolable. On le dit imprévisible. Un homme inconsolable est souvent dangereux, en effet.

Il faut pourtant que j'organise ce voyage, il faut que je mette dans mon sac de la nourriture et des amulettes contre le chlore, et de quoi pleurer devant Enzo Mardirossian, que celui-ci soit lunatique ou non. De quoi pleurer lunatiquement avec lui, épaule contre épaule. J'apporterai une image de Bella Mardirossian, je remuerai pour nous deux le souvenir de Bella qui ne me quitte pas, et à lui, au régleur de larmes, j'offrirai des trésors qu'on a ici : un morceau de vitre, des pommes grises.

Antoine VOLODINE, *Des Anges mineurs*, Narrats, © éd. du Seuil, 1999.

Dans la fiction volodinienne, ces formes littéraires sont apprises et récitées, elles demeurent oralement transmises afin d'échapper à toute police ou milice, et c'est cependant leur texte même que le lecteur a entre les mains. Cette littérature se glisse dans les mailles du filet de la censure, se mêle à la littérature « officielle » qu'elle perturbe de ses agencements étonnants. Le mensonge s'installe au cœur du réel, fait mine d'avouer, désoriente le récit. Mais qui parle ? quelles sont ces figures, de qui sont ces voix ? Entre démente et survivance, le témoignage semble s'affranchir de toutes données concrètes, de tout repère vérifiable, de toute instance énonciative : il s'autonomise. Le ressassement, la folie, l'errance discursive, l'imagination délirante et cauchemardesque l'habitent. Comme le traversent aussi toutes sortes de phobies, de paranoïas, de confusions mentales orchestrées peut-être par les tortures subies, la mutilation des corps, la lobotomie...

La littérature d'après

D'un livre de Volodine à l'autre, les personnages sont des « gueux », que l'Histoire a rendus tels. Ils dessinent un sombre avenir à notre temps, mais témoignent aussi d'un passé pas si lointain. Là encore, les clochards et les vagabonds de Beckett reviennent en mémoire : dans *Bardo or not Bardo* (2004), c'est justement un clown, Freek (*freak*?), qui a le mot de la fin : « Chacun est enlisé à l'intérieur de son propre rêve affreux. On est là, pétrifié de douleur sur du sable puant, et, tout pétrifié qu'on soit, on continue à se débattre en émettant des sons. » Il ne décrit là que son métier, mais ce pourrait bien être une allégorie de la condition humaine, proche de la déliquescence des personnages beckettien. Mais ceux-ci n'attendent